جماليات الإيقونة في الفن المسيحي

أ.م.د. محمد علي علوان القره غولي م.د. سلام حميد رشيد الحلي
جـامعـة بـابل/ كليـة الفنون الجميلة

Abstract

Means of this research study (attributes aesthetic art icon), which is located in the four chapters devoted the first chapter to introduce the research problem, and its importance and need for it, and its purpose and its limits, and review of the most important Almsstalhat contained therein.

The focus of the problem of current research on a vision research Taatnavz with data fees iconic Christian, of a religious nature, the crystallization Mqterpat thinkers combines the Christian religion and the authority of the Church on the one hand and between art iconic On the other hand, were products of Christian art attracts visions of knowledge and religious evidence of special optical Bloicona, which confirmed that the religious discourse, correctly and shares in the probe of Christian thought, with more foresight and reflection and research on the process of the contents of humanity, through the codes of visual and documented themes of Jesus Christ (pbuh) and Mary (p), as a model Ntqsy through pictures icons idea of freedom from level to level sensory intuitive, and becomes the perfect ideas that affect the technical or buildings is to be portable it, a disclosure for real hidden of knowledge that are extrapolated, but trading at the discretion of the religious Christian religion of the assets and ideas of multiple visions.

The problem arose during the current search Altsaullac answer the following: What are the aesthetic features that characterized the products of the art of icon? If there were Mqterpat religious productions that have been subjected to embrace the vision of allegorical spectrum to reflect the scenic icon, what are the structural data, which affected the iconic buildings is in accordance with the privacy of Kulim the link between form and content?

ملخص البحث

يعنى هذا البحث بدراسة (جماليات الإيقونة في الفن المسيحي)، وهو يقع في أربعة فصول خصص الفصل الأول لطرح مشكلة البحث، وأهميته والحاجة إليه، وهدفه وحدوده، واستعراض أهم المصطلحات الواردة فيه.

وقد تركزت مشكلة البحث الحالي على إيجاد رؤية بحثية تتنافذ مع معطيات الرسوم الأيقونية المسيحية، ذات الطابع الديني، لتبلور مقتربات فكرية تمزج بين الدين المسيحي وسلطة الكنيسة من جهة وبين الفن الأيقوني من جهة ثانية، وقد كانت نتاجات الفن المسيحي تستقطب الرؤى المعرفية والدينية للشواهد البصرية الخاصة بالأيقونة، والتي أكدت على الخطاب الديني، بشكل صحيح وساهمت في سبر غور الفكر المسيحي، بمزيد من الاستبصار والتمعن والبحث عن صيرورة المضامين الإنسانية، عبر مدونات بصرية، وثقت موضوعات السيد المسيح والسيدة العذراء عليهما السلام، باعتبارهما أنموذجاً نتقصى من خلاله صور الإيقونات فكرة الانعتاق من المستوى الحسي إلى المستوى الحدسي، فتصبح الأفكار المثالية التي تطال أبنية الصورة الفنية أو تكون

محمولة عليها، بمثابة إفصاح حقيقي عن مكنونات المعرفة التي تستقرأ كنه التداول الديني حسبما تراه الديانة المسيحية من أصول وأفكار متعددة الرؤى.

وقد نشأت مشكلة البحث الحالي من خلال الإجابة عن التساؤل الآتي:

– ما هي الأبعاد الجمالية التي اتسمت بها نتاجات الإيقونة في الفن المسيحي ؟

وقد وجد الباحث إن هنالك حاجة ضرورية لهذه الدراسة، تتمثل في كون الموضوع لم تتم دراسته بشكل تفصيلي ومستقل، ولقلة الدراسات الأكاديمية التي تتناول هذا الموضوع وافتقار المكتبات المتخصصة للمصادر العربية والأجنبية المترجمة، مما شكل فراغاً معرفياً وأعطى مبرراً منطقياً للباحث في الخوض بمقتربات هذا الموضوع ومعالجته والتوصل إلى النتائج المرجوة.وللبحث هدف هو (تعرف جماليات الإيقونة في الفن المسيحي) واشتمل الفصل الثاني على الإطار النظري والدراسات السابقة أما الفصل الثالث فقد اختص بإجراءات البحث الذي تضمن تحديد مجتمع البحث واختيار عينة البحث البالغة (٥) خمسة إيقونات، ثم أداة البحث ومنهج البحث وتحليل نماذج العينة

وتضمن الفصل الرابع نتائج البحث والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات

الفصل الأول

أولاً: مشكلة البحث:

تعد العلاقة بين الفن والدين، واحدة من أبرز الظواهر الفكرية التي إتسمت بها حقب التاريخ، من خلال تراكم القراءات البصرية التي تشكل ضرورات ملحة في المجتمعات الإنسانية، اذ ان الطروحات الدينية وما تحمله من أفكار وصور وأحداث، وفقاً لصيغ المعتقد الديني وتمثلاته الدلالية في المنجز الفني، كشواهد عقلانية معرفية تكيفّت بطرق تعبير مختلفة مع طبيعة التدين والإتصال الوثيق بالفكر الديني المحرك لها.

وكان الدين المسيحي شاهدا على تلك العلاقة التي بلورت صوراً واقعية متشظية شكلت صراعا محتدما مع حدود النظرة الميتافيزيقية، وقد كانت معطيات الفن المسيحي تستقطب الرؤى المعرفية والدينية لشواهد بصرية، تؤكد الخطاب الديني، بشكل صريح، ومن تلك الموضوعات الفنية، كان (فن الإيقونة) يجد صداه واضحاً في مجمل ما أنتج من رسوم عبر الحقب الممتدة التي رافقت ظهور ونشر الدين المسيحي وإلى قرون عدة بعد ذلك التاريخ، ذلك أن فن الإيقونة أسهم في سبر غور الفكر المسيحي، بمزيد من الاستبصار والتمعّن والبحث عن صيرورة المضامين الإنسانية، عبر مدونات بصرية، وثقت موضوعات السيد المسيح (ع) والسيدة العذراء، بإعتبارهما أنموذجاً، تتقصى من خلاله، صور الإيقونات، فكرة الإنعتاق من المستوى الحسي إلى المستوى الحدسي، فتصبح الأفكار المثالية التي تطال أبنية الصورة الفنية أو تكون محمولة عليها، بمثابة إفصاح حقيقي عن مكنونات المعرفة التي تستقرأ كنه التداول الديني حسبما تراه الديانة المسيحية من أصول وأفكار متعددة الرؤى.

ولما كان فن الإيقونة، يتسم بكثير من التعقيد، بسبب تحميله بطاقة تحليل بنائي وفكري، عالية المستوى، فإن رصد النسق الموضوعي للأفكار والأحداث التي ترتد إلى طبيعة الدين المسيحي، يكون على صلةٍ بإستعارة الموروث المسيحي المكتسب عبر الحقب التاريخية التي مرّت، وهي بالحقيقة موضوعات إكتسبت الصبغة الدينية من واقع التعبير عن السلوكيات والمعارف والمعتقدات التي شكلت ثيما لقدسية المعنى المرتبط بالله سبحانه وتعالى، وهو سياق يرسم الملمح الديني المتواتر، من زاوية نظر إنسانية، يكون مبناها الاجتماعي، ضرورة فاصلة بين الخطاب القدسي للدين وبين الخطاب الإنساني لفهم الدين.

وإذا كان ليس ثمة ما يشير إلى إن بنية الإيقونة تمتلك مقومات الحاجة الملحة لإجتراح توصيفات أو شروحات تعبر عن طبيعة التوظيف الفني للصور والرموز والدلالات، وفق مستوى متعالي من الارتداد نحو عوالم الخيال، فإن ذلك لا يعني أن تكون إشكالية الصياغة البصرية قد قطعت الصلة لتعليلات ميتافيزيقية محددة، حفلت بها النماذج الايقونية على مر العصور.

من هنا فقد نشأت مشكلة البحث الحالي من خلال الإجابة عن التساؤلات الآتية:

– ما هي الأبعاد الجمالية التي إتسمت بها نتاجات الإيقونة في الفن المسيحي ؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه: تكمن أهمية البحث والحاجة إليه بالآتي:

١. يمثل رؤية تحليلية لتجسيد مشهدية الإيقونة ضمن مساحة الفن المسيحي، مما يتيح لدارسي ومتذوقي الفن والمهتمين في هذا الميدان الاطلاع على المعطيات البنائية التي طالت أبنية الصورة الايقونية وفقاً لخصوصية الارتباط القائم بين الإيقونة ومحمولاتها الدلالية .

٢. يستقي البحث الحالي أهميته من خلال علائقية الاتصال بين الفن والدين المسيحي وتأكيد النزعة الدينية سردياً وفقاً لتنوع القصص والأحاديث التي تكشف سردية الفكرة والموضوع .

ثالثاً: هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى : تعرف جماليات الإيقونة في الفن المسيحي .

رابعاً: حدود البحث:يتحدد البحث الحالي بما يلي :

١. **الحدود الموضوعية :** دراسة جماليات الرسوم الإيقونية المنفذة بمواد مختلفة على خامات مختلفة وبأنواعها (البيزنطية، الروسية، الأرمينية، السريانية، والقبطية) .

٢. **الحدود المكانية:** تشمل الإيقونات الشرقية والغربية في الكنائس والأديرة.

٣. **الحدود الزمانية:** من القرن السادس الميلادي إلى القرن الرابع عشر الميلادي .

خامساً: تحديد المصطلحات:

الجمال (Aesthetic):

الجمال (لغةً) :

- وعند **ابن منظور** ، جاء ذكر (الجمال) بانه : مصدر (جميل) والفعل: جمل [١]
- وقد ورد لفظ الجمال والحسن في **أحاديث الرسول(ص)،** إذ قال: "الوجه الحسن يورث الفرج ، وإن من آتاه الله وجهاً حسناً وخلقاً حسناً واسماً حسناً، فهو من صفوة خلق الله" [٢].

الجمال اصطلاحاً :

- عند **صليبا** يكون الجمال مرادفاً للحسن وهو تناسب الأعضاء وتوازن في الأشكال وانسجام في الحركات، والجميل هو الكائن على وجه يميل إليه الطبع وتقبله النفس[٣].
- وترى **لانجر** أن "الجمال يبتدئ في العمل الفني من خلال إمكاناته التعبيرية ، وأن العمل الفني، كلما كان معبراً، كلما كان جميلاً" [٤].

الجمالية(Aestheticism):

الجمالية (اصطلاحاً) :

- وردت في **دائرة المعارف البريطانية** بأنها: الدراسة النظرية لأنماط الفنون وهي تعنى بفهم الجمال وتقصي آثاره في الفن والطبيعة وما تمثله من أهمية في الحياة الإنسانية .[٥].
- عرفها **جونسن** بأنها: دراسة لا تشير إلى الجميل فحسب ولا إلى مجرد الدراسة الفلسفية لما هو جميل ولكن إلى مجموعة من المعتقدات حول الفن والجمال ومكانتهما في الحياة [٦] .

التعريف الإجرائي :الجمالية: هي السمات المحمولة على بنائية الصورة الايقونية، والتي يمكن ملاحظتها بنائياً وادراكها ذهنياً حسب طبيعة المعطى الدلالي للأثر الموسوم بها، ضمن نسق اشتغالي يعكس تنوع الخصوصية التي تتسم بها صورة الإيقونة.

الايقونـــة (Icon) :

- يقول **بيرس** بان الايقونة هي التي تقوم على مبدأ التشابه وهي ترجع الى الموضوع والذي قد تدل عليه، بفضل ما تملك من خصائص مميزة لها[٧].

- يقول عكاشة ان **الايقونة** في الفكر المسيحي تعني (صورة): وهي لفظة مأخوذة من الكلمة الاغريقية(Eikon)،واطلقتهاالكنيسة على الصور الدينية التي ترسم على لوح خشبي .[٨]
- عرفها**المخلصي** بانها صورة ، ويمكن استعمالها بطريقة عامة او خاصة لبعض الصور الدينية والتي رسمت بحسب تقنية فنية مقبولة، على لوحة خشبية، او صورة منحوتة أومنقوشة .[٩]
- ان الايقونة تصورالجوهر الروحي الداخلي والقداسة المتسامية للشخوص والمفردات المصورة[١٠].
- عرفها **نيكولاس** بانها : صورة مقدسة، تحمل البشرى الجمالية لحضور المقدس في وسطنا، يستقر فيه وتحل به قدسية المضمون، وتشير هذه الاعمال الى الشبه في تشكيلها، او التماثل [١١].

التعريف الاجرائي :

الايقونة: هي الصورة التي تعبر عن موضوعات دينية مسيحية، وتحمل في معطياتها نسقاً جمالياً اذ تسبر غور الافكار الكنائسية (من احداث وتصورات ومعتقدات)، بنزعة تعبيرية تتراوح بين (الواقعي والمتخيل)، وتعتمد بذات الوقت الشبه ومحاكاة الجوهر المثالي للمشهد رغم محمولاته الحسية (المتمثلة بصور السيد المسيح والسيد الغذراء والقدسين) .

المبحث الأول :الفن المسيحي والمقاربات الدينية للكنيسة

لما كان فن الإيقونة ناتجاً مهماً من نواتج علائقية الارتباط القائم بين المسيحية كدين وبين الفن المسيحي، أصبح من المسلم به، أن يترافق مغزى الدراسة الحالية مع معطيات البحث المعرفي والتحليلي للأطر الفكرية الجامعة لأبجديات الفكر المسيحي المرتبط بصلات حميمة مع الدين والفن على حد سواء، فلأيقونة هي مصدر من مصادر التعبير التي يشيد من خلالها فعل السرد القائم على أساس التعريف بالأفكار والأحداث والقصص والروايات الخاصة بالسيد المسيح والسيدة العذراء، وما يتصل بالدين المسيحي من تعاليم سماوية وتوجيهات وأرشادات، تعتري بنية المجتمع الإنساني، وتوظف النزعة الإنسانية كعامل مهم من عوامل الأرتقاء بالإنسان إلى مستوى أفضل، جنباً إلى جنب مع الأديان السماوية.

والمسيحية هي إحدى الديانات الإبراهيمية والديانات التوحيدية؛ الجذر اللغوي لكلمة مسيحية تأتي من كلمة مسيح' والتي تعني حرفيًا المختار أو المعين[١٢] ونشأت المسيحية حوالي العام ٢٧ من جذور مشتركة مع الديانة اليهودية ولا تزال آثار هذه الأصول المشتركة بادية إلى اليوم من خلال تقديس المسيحيين للتوارة والتي يطلقون عليها إلى جانب عدد من الأسفار الأخرى اسم العهد القديم الذي يشكل القسم الأول من الكتاب المقدس لدى المسيحيين في حين يعتبر العهد الجديد القسم الثاني منه [١٣]

الفن المسيحي النشوء والمعطيات الفنية :

بانبثاق الدين المسيحي ، ظهر الفن المسيحي الذي كرس لتوطيد دعائم هذا الدين وانتشاره، إذ إن انشغال الناس بما فيهم الفنانين بالديانة الجديدة التي ظهرت بمعجزة ميلاد السيد المسيح في الشرق والسرية التامة، التي أحاط معتنقي الدين الجديد أنفسهم بها خوفا من الرومان، فأدت تلك الحالة من التخفي إلى البعد عن الإبداع الفني لفترة طويلة، إلى أن أستقرت الأمور وتغير الحال بإعلان الديانة المسيحية ديناً رسمياً [١٤] ومن هنا سخرت الكنيسة الفن من أجل توطيد العلاقات الاجتماعية [١٥]

لقد سجل ظهور المسيحية في جسم الإمبراطورية الرومانية (ولمدة ٣٠٠ عام تقريباً) ظهور فن مغاير تماماً في الشكل والمضمون للفن الروماني ، هو الفن المسيحي المبكر (جداريات الكاتاكومب – أو فن المقابر الجنائزي) الذي انتشر في فلسطين ولبنان وسوريا ومصر وانتقل من اليونان إلى روما ، والذي استجاب في بنيته الشكلية البسيطة والبدائية إلى الحاجة الروحية للشعوب الرازحة تحت وطأة الظلم والتعسف الروماني [١٦].

وعليه ساد العصر الوسيط ذوق عام مرتبط بالنص الديني للاديان السماوية المسيحية والإسلام وفي الشرق بالذات ، وكان النص الديني ، الانجيل والقرأن الكريم قد اوجد محددات للصورة الفنية تعتمد على منظومة قيم جمالية – أخلاقية تحكمت بالذوق العام وقادته روحياً لقرون طويلة وأعادت للفن قيمته ووظيفته الشعائرية [١٧].

الفن المسيحي المبكر Early Christian Art :

ويمتد من عهد الاضطهاد الروماني في روما، وسرية الفن في الدياميس الممثل برموز ونقوش وزخارف، مروراً باعلان قسطنطين المسيحية ديناً رسمياً للدولة من خلال مرسوم ميلانو لحرية الأديان ٣١٣م، ويشمل الفن المسيحي المبكر الرسم والنحت والعمارة، منذ بدايات المسيحية الأولى وحتى القرن السادس ميلادي. والفن المسيحي في الغرب والشرق تجنب في بداياته المبكرة التصوير الواقعي للبشر.[١٨]

ويعتمد فهم الفن المسيحي بشكل عام على فهم دلالته الرمزية التي تعتبر أحد سماته الشكلية والجوهرية.[١٩]إذ إن الدين المسيحي مثل أغلب الأديان يعبر عن نفسه بنصوص شكلية وتعابير حسية مادية، كأن تكون تشكيلية، موسيقية، هندسية، وحتى لغوية وكتابية.[٢٠] وهذه الصياغة التعبيرية فنيا للنصوص الدينية، تنبثق عن التمازج الروحي بين الحقيقة المطلقة والفنان الذي يقوم بإخراج هذه العلاقة برؤية تشكيلية رمزية مختزلة[٢١]

لذلك امتنعت الفنون بعد الافلاطونية الجديدة عن تقليد الكلاسيكية الاغريقية، التي جعلت فيها روما من الفن الهيلينيستي فناً امبراطوريا في القرون الأولى من التاريخ المسيحي، ولكن الفنون المسيحية أبتعدت عن استلهام ذلك الجمال متجهة نحو قيم واقعية مبسطة فصار الرسم زخرفة على الجدران بمنمنمات إيضاحية للنصوص الدينية، كذلك على صفحات المخطوطات متجهة نحو سرد القصص الإنجيلية بحشوات الزجاج الملون والزخرفة في انفاق مظلمة تدعى (كاتا كومب) يتعبد فيها المسيحيون الأوائل.[٢٢]

فن الدياميس (Catacombs) :

تأثر المسيحيون الأوائل في بادئ الأمر بالإرشادات اليهودية التي تمنع تصوير الله غير المنظور. والخوف من التماثيل والصور المستخدمة عند الوثنين في عبادة الأصنام، فعلى مدى قرنين من الزمن لم يكن للمسيحيين تعبير فني خاص، لكن فيما بعد ظهر تعبير صوري عن طريق تزيين تجريدي وزخارف من نبات وورود، ثم مواضيع طبيعية، وبخاصة في مشاهد ريفية مع حيوانات وأشخاص، ومن هنا كان دخول الفن التشكيلي في المسيحية نحو بداية القرن الثالث.[٢٣]

وقد اكتشف فن الدياميس في روما نحو سنة ١٥٦٠م والقسم الآخر في نابولي والاسكندرية ومالطا وسوريا وتركيا وأفريقيا الشمالية. والدياميس هي مقابر تحت الأرض تتكون من ممرات وأنفاق طويلة محفورة في طبقة أرضية من نوع خاص تنتهي بغرف صغيرة مع تجاويف وفجوات لدفن الجثث توجد هذه السراديب تحت الطرق الخارجية (خارج العاصمة روما) وتغطي أكثر من ٥٠٠ ميل، رسمت على هذه الجدران الآلاف من المنجزات الفنية والتي تقدم دليلاً حسياً، كيف كان الناس يؤمنون ويؤدون شعائرهم الدينية [٢٤].

والدياميس تمثل مرحلة من مراحل الاضطهاد الروماني على المسيحيين فالرومان نكلوا بالكثير من المسيحيين الأوائل، فقد ورد في تاريخ الكولسيوم أنه في القرون الثلاثة الاولى للمسيحية، كان المسيحيون الاوائل بمثابة طعام للاسود الجائعة أثناء التحضير للالعاب والسباقات الرياضية[٢٥] لذا كان المسيحيون الأوائل وتجنبا منهم للملاحقة المستمرة من قبل الرومان، يعقدون اجتماعاتهم ويمارسون طقوسهم الدينية في ظروف سرية في أمكنة تحت الأرض، أسم الدياميس أو الكاتا كومب (Cata comb).[٢٦] ولقد كانت معظم رسوم الجدران بداخل هذه المقابر ذات أشكال هندسية (مربعات ودوائر) تقسم السقف والجدران، وهذا تقليد روماني قديم [٢٧].

وقد ميز المسيحيون قبور موتاهم برموز بسيطة، ومن الرسوم والرموز التي تكررت أشخاص رافعي ايديهم الى السماء ويظهر عليهم الخشوع والالحاح في طلب العون والرحمة .[٢٨] ان مثل هذه التشكيلات الفنية، التي زينت بها سقوف وجدران الدياميس لم تؤسس وفق النمط الكلاسيكي القديم، وانما ارتكزت على رموز فكرية محملة بدلالات روحية ودينية.[٢٩] والكتب الاولى المبكرة يطلق عليها مصطلح (Codex) وتعني المخطوطات الاثارية التي حلت محل اللفائف الاولى تدريجياً من القرن الاول الى الرابع[٣٠].

فيما بدأ تقليد الفسيفساء في الفن المسيحي في القرن الرابع الميلادي، وذلك في الباسيليكات، إذ كانت سلسلة من هذه الألواح الفنية (الموزائيك) تنفذ على طول الصحن فوق أقواس الأعمدة، وكانت المواضيع المنتقاة لهذه الغاية التصويرية مشاهد من الكتاب المقدس بعهديه:القديم والجديد.(٣١) ان القوس الذي يفصل الصحن عن قدس الاقداس، والذي يدعى قوس النصر، كان يغطى عادة بعمل فني فسيفسائي من الارض الى السقف، وكذلك القبة النصفية للحنية كانت وبشكل تقليدي مقتصرة على مشاهد المسيح والسيدة العذراء وشفيع الكنيسة(٣٢).

إن فسيفساء العصور الأولى تطور من تلك الأعمال الموزائيكية من عصر الرومان والمتكونة من قطع المرمرالمحدودة الألوان، والذي كان يستعمل على الأرض عند الرومان بصورة أساسية، وكانت الألوان محدودة الدرجات، وكان جل تأثيرها عكس الضوء الساقط عليها (٣٣).

الفن البيزنطي Byzantin Art :

أختار قسطنطين بيزنطة عام ٣٣٠م، لتكون مركزاً للامبراطورية الرومانية بدلاً من روما، العاصمة القديمة الوثنية، وسماها القسطنطينية، والتي هي في الاصل مدينة صغيرة أنشأها الاغريق عام ٦٥٠ق.م على بحر مرمرة.(٣٤)

وفي الفترة بين حكم الامبراطورين. قسطنطين (٣٣٠م) ويوسينطينيانوس (٥٣٧م) أزدهر الاسلوب الفني المسيحي (الامبرطوري) حيث جمع بين فرعية الغربي الروماني اليوناني والشرقي البيزنطي الفلسطيني. حيث برز الأمل في تشكيل مشاهد لاهوتية أصيلة مترتبة بحسب تفكير طقسي شامل (روماني) في حين ان الثاني برز بدقة التشكيل الفني التقني المنبثق من جمال الرؤية الروحية ويمكن القول، ان خلال هذه الفترة تم وضع أساس الفن المسيحي نظراً إلى التعبير والمحتوى، والذي أثر في القرون المقبلة تأثيراً جوهرياً. ومنذ تأسيس القسطنطينية (سنة ٣٣٠) وكنيسة الرسل، حاول الأباطرة أن يجعلوا المدينة شبيهة بمدينة روما، فيما يتعلق بتصميمها وتقسيمها الهندسي (٣٥). ويقسم العصر البيزنطي إلى:العصر البيزنطي الأول (٧٢٦– ٣٣٠) وفترة تحطيم الصور (٨٤٣٣– ٧٢٦م)والنهضة البيزنطية (١٠٥٧– ٨٤٣)و العصر البيزنطي الوسيط(١٢٠٤– ١٠٥٧م)والعصر البيزنطي المتأخر(١٤٥٣– ١٢٦١م) (٣٦)ولقد تميز الفن البيزنطي المبكر عموماً بالأشكال الشرقية والأوضاع الأمامية الرأسية، والخلفية الذهبية بدلا من السماء الزرقاء، والصليب المطعم بالجواهر رمزاً لتجلي المسيح، كما تميز بتأويل الواقع بأسلوب رمزي والتسطيح(٣٧) .

وتعد الفسيفساء البيزنطية ،أهم مظاهر الفن البيزنطي بصفة عامة– وعلى الرغم من معرفة الإغريق والرومان بهذا الفن، إلا ان أهميته زادت في العصر البيزنطي عندما استخدم بكثرة في داخل الكنائس.(٣٨) واستخدم هذا النوع الاسلوب الفني لتغطية العقود والقباب والجدران في الكنائس، كوسيلة تزينية واعلامية لموضوعاتهم الدينية.(٣٩)

ولقد تميزت الفسيفساء البيزنطية ببعض المميزات والخصائص منها طابع التسطيح، واستخدام الاسلوب المعتمد على الخطوط، واستعمال ألوان ونسب غير طبيعية، رسم الأشخاص بهيئة قوية التأثير، فكانت أوضاعها تساعد على تحقيق هذا الهدف، فكانت ترسم الشخصيات واقفة في وضع مواجهة للمشاهد، دون حركة أو فعل، كما كان الأشخاص ينظرون الى الامام نظرات ثاقبة.(٤٠) وان أروع ماوصلنا من الفسيفساء البيزنطية، لوحتان من الفسيفساء تواجهان مذبح كنيسة سان فيتالي في رافينا ، تمثل أحدهما الامبراطور جوستنيان وسط حاشيته، بينما تتوسط اللوحة الثانية الامبراطورة ثيودورا ،وسط وصيفاتها.(٤١)

ويمكن ملاحظة تأثير الشرق على بيزنطة من خلال هاتين اللوحتين وذلك وفقاً لخصائص ذلك الفن كالرغبة في ملء الفراغات، وعدم ترك اماكن خالية في اللوحات بعكس الفن اليوناني .(٤٢) وكان يتم تنفيذ الفسيفساء إما بصورة واقعية أو بصورة تعتمد على الرمز الذي ساد خلال هذه الفترة وتعد لوحة (القيامة) من الأمثلة الشاهدة على تطورالفن الجداري البيزنطي فهي لوحة ذات إنشاء تصويري فاعل.(٤٣) وكان أول ظهور للتصوير الجداري المسيحي، في مخابيء المسيحيين الأوائل المشيدة تحت سطح الأرض في الفترة الوثنية، كما ان الموضوعات كانت بطبيعة الحال، رمزية كالراعي الصالح، والسمكة، والمسيح، والسيدة

العذراء.وغيرها[٤٤] وفيما بعد اصبحت هذه الاعمال ذات طابع سردي قصصي، فالفريسكات البيزنطية عبارة عن مشاهد تصويرية لقصص الأنجيل [٤٥]

جماليات الفن الأرميني:

إن المسيحية كرست كدين رسمي لدولة أرمينيا الام ، في عهد الملك " ارطاد " بتاريخ بين ٣٠١ – ٣١٤ ، وبتأثير القديس كريكور المنور[٤٦]وبالنسبة لفن النحت البارز في أرمينيا فقد زينت بعض الكنائس باعمال نحتية متعلقة بالهندسة أولا بتشكيل رموز بسيطة (طيور وورود) لكن في كنيسة اختامار قدمت سلسلة من المشاهد الاصلية من العهدين القديم والجديد مع شخصيات تاريخية وزخارف نباتية ويربط هذا الشريط بين الجدران الاربعة مشاهد ادم وحواء وذبيحة ابراهيم وتحت تاثير الفن الاسلامي شكلت الابواب والشبابيك رسومات هندسية تجريدية لكن في الاراضي الارمينية برز فن نحت الصلبان و يمكننا التمييز بين مراحل تطور هذا الفن النحتي من (المرحلة القديمة (القرن ٤– ٧) حيث يقدم الصليب بطريقة بسيطة مع كرات صغيرة تخرج من قمته ومن القاعدة تصعد ورقتان مثل جناحين في جنبي الصليب . ومرحلة الازدهار (القرن ٩– ١١) عندما شكل الصليب مزين بطريقة فنية ومع اوراق طويلة في الاعلى والانهار الاربعة في الاسفل)[٤٧] فضلا عن مرحلة الكمال (القرن ١٢–١٤) قمة فن النحت الارميني حيث يقدم الصليب مثقوب كشباك ومنحوت بدقة فنية جميلة ومن القاعدة تخرج الانهار والورود، حول الكرة الارضية وباضافة صور القديسين حول الصليب [٤٨]

وقد ازدانت الكنائس أيضا بأنواع أخرى من فنون الأشغال اليدوية التي تجيدها النساء الأرمينيات مثل الحياكة والتطريز وصناعة السجاد [٤٩]

وتأتي المنمنمات الأرمينية في طليعة الفنون التي اختص بها الرهبان في الأديرة، وقد زينوا بها الأناجيل المخطوطة وسائر الكتب الدينية، ولا تزال هذه المنمنمات محطّ بحث العلماء للكشف عن سر ألوانها والمواد المستخدمة فيها وطريقة حفظها. لقد فقد الكثير من هذه المخطوطات الرائعة، ولكن الموجود منها يكفي للدلالة على الرقي الذي وصل إليه الفن الأرميني. ووفقاً لما تقدم نستنتج ان الفن الكيليكي يمثل حلقة وصل بين الاسلوب الأرمني، وما لحقه من فنون في مساحة الشرق الأدنى، وبرزت جماليات فن الكتاب، علاوةً على ما أتت به المنمنمات الكليكية من تصاميم زخرفية متنوعة، لتشكل محوراً مهماً من محاور التعبير عن الحضور الديني المسيحي في الفن.

الفن السرياني والأرث الشرقي :

لقد استخدم "مصطلح الفن السرياني ، للدلالة على ان هذا الفن يخص أمة السريان وانه أستقى منابعه الاولى من الارث الشرقي القديم ثم الارث الهيلنستي الذي تفاعل معه بعمق . ولقد اجمعت البحوث والدراسات على ان الواسطي كان في طليعة الفنانين العراقيين في العصور الاسلامية ، حيث مثّل النموذج الأكمل لما بين ايدينا من اثار مصورة في هذه الحقبة ونتاجاتها[٥٠].

اما فن الكنائس الناطقة باللغة السريانية فهو ايضا متعلق بحضارات بلاد ما بين النهرين خصوصا الحضارة الآرامية فضلا عن الفارسية واليهودية [٥١] وما زالت حتى الان في سهول الاردن وفلسطين وسوريا اثار من مئات الكنائس (الملكية والسريانية).[٥٢]

ويدين الفن في الشرق المسيحي ، في أول عصر ذهبي له ، لثراء الأديرة ونشاطاتها وقد ادى ازدياد المراكز الثقافية ونموها وتطورها ،الى نوع من النشاط الفني وتمايزه ،وكان بينها ارتباط معرفي . وما ان وافى القرن السابع قبل الميلاد ،حتى بدأت اللغة الارامية تحل محل الأكادية، بوصفها لغة التواصل الرئيسة في الشرق القديم، وظلت لغة الثقافة السائدة في المنطقة، حتى القرن السابع الميلادي، حيث أخذت تسلم زمام الامور للعربية .ولقد شهدت هذه اللغة التي امتدت اكثر من الف عام ،مولد عدد من المجموعات الادبية الكبرى بالارامية – السريانية [٥٣]

ملامح الفن القبطي :

عندما ظهرت الديانة المسيحية بدأ المصريون في اعتناقها سراً وذلك لاضطهاد اباطرة الرومان للديانة الجديدة، وانتشرت المسيحية في القرن الثاني الميلادي في ظل الاضطهاد الديني، الى ان اعتنق الامبراطور قسطنطين المسيحية واعتبرت الديانة

الرسمية للدولة، ومع ذلك فقد استمر الصراع الديني، الى ان تم الفتح العربي في القرن السابع الميلادي وفي تلك الفترة انتشرت الاديرة والكنائس بمصر وظهرت اللغة القبطية، وعموماً فقد تأثر القبطي بالفن الهيلني.(٥٤)

وبالرغم من ان الفن القبطي قد أصبح له طابع خاص منذ القرن السادس الميلادي فقد استمر بعد الفتح الاسلامي، ولم تخلو الزخارف القبطية من العناصر الاجنبية فتظهر تارة عناصر مصرية مثل مناظر صيد الطيور والاسماك وزهرة اللوتس واحيانا عناصر اغريقية مثل السلال التي تحتوي على أفرع نباتية بالأضافة الى عناصر ساسانية.(٥٥) وتأثر الفن القبطي بإبداعات الحضارات السابقة له والمعاصرة له ومنهاالفن الفرعوني وفنون البطالمة والفن السوري(٥٦) والفن الساساني الفارسي والفن البيزنطي المسيحي.(٥٧)

أقام الاقباط بمصر الكنائس والاديرة للعبادة، وذلك على النمط المعماري للكنائس البيزنطية.(٥٨) واستطاع الفن القبطي أن يكون له طابع خاص محلي نابع من الناحية الشعبية حيث مر هذا الفن بثلاث مراحل:

١- المرحلة الأولى: وتشمل الفترة من القرن الثالث الميلادي إلى القرن الخامس الميلادي وتقتصر موضوعات تلك الفترة على الموضوعات الوثنية المستوحاة من الأساطير اليونانية والرومانية.

٢- المرحلة الثانية: تشمل الفترة من القرن الخامس الى القرن السادس الميلادي وتعتبر فترة انتقال بين الفن ذي الطابع الاجنبي والفن ذي الطابع الشعبي القبطي.

٣- المرحلة الثالثة: تعتبر الفترة من القرن السادس حتى القرن التاسع الميلادي المعبرة عن خصوصية الفن القبطي حيث اختفت الموضوعات الدينية واقتصرت الزخارف على عناصر نباتية وهندسية بجانب الرموز الدينية(٥٩) وأهتم الأقباط اهتمام خاص بزخرفة الجدران والمحاريب الموجودة بالكنائس وذلك باستخدام الفريسكو ،ورسم الاحداث الدينية(٦٠) وقد تنوع فن التصوير القبطي الى نوعين: التصوير الجداري، وفنون الايقونات فقد نفذت معظم الرسوم الجدارية في الاديرة بطريقة التمبرا(٦١)

والفن القبطي انما يكتنز أفكاره من مرجعيات عدة، لكنه يتنافذ جغرافياً مع عملية التوالد الجدلي الذي يستجيب لمدركات الأثر الجمالي المحمول على بنية العمل الفني، وتكون نتاجات الفن القبطي بمثابة سلسلة من الأشكال والمضامين التي تقترب وتبتعد من الفرضيات الفكرية والوظيفية لحالة الأعمام التي تركز على ضرورة سيادة البعد الديني، ويصبح السياق الأشكالي لفهم مستويات الطرح القبطي، بعداً تداولياً لتكييف التصورات الأستعارية للمرموزات الموظفة في المنجز الفني، عبر مؤثرات بصرية، تتناص مع ضرورات المعنى المقترن بسردية الفكرة الدينية .

فن الإيقونات وتنوع الرؤى البصرية

مدخل :

لا تحيل الايقونة بالضرورة على مرجع مادي ملموس ولكن على نمط او صورة ذهنية، فالايقونات البيزنطية لا تشبه المسيح ذاته، وانما تحيل على رجل ملتح ذي انف مستقيم (٦٢) .

فالايقونة، هي صورة مقدسة (Sacred Image) تحمل البشرى الجمالية لحضور المقدس في وسطنا، من خلال تعبير صوري (Pictorial) يتحرى الفكر بواسطته عن مادة عينية أرضية، يستقر فيه وتحل به قدسية المضمون(٦٣) ان الايقونة فن، كما ان الايقونة (لاهوت مصور) لاهوت في صور، ليست مجرد قطعة فنية، انما هي تعبير عن الايمان القويم، تتحدث من خلال الالوان، وتمثل في الصورة ما أعلنه الانجيل في الكلمات .(٦٤)

ويبدو الفارق بين المسيحيتين البيزنطية والغربية واضحاً، فأن اختلطت السبل في الغرب بين تقديم الصورة والرسم والتمثال كأيقونة مقدسة وعبادة الاوثان التي تناقلتها الشعوب الجرمانية، لتدخلها المجال الروماني الغربي فأن بيزنطة انتقلت مباشرة من عبادة الامبراطور الى عبادة الايقونة وفي كثير من الاحيان كان الاباطرة سباقين في هذا الانتقال (٦٥).

تعبر الايقونة عن المقدس بامتياز، لكن ذلك لا يقوم على استدعاء القديسين والمسيح ومريم العذراء أو الملائكة فقط، بل أن تشخيص القداسة طاول " صورة الأب " وذاك ما بينته أيقونات عديدة ومنها أيقونة " البشارة "(٦٦). ولما تخطت الكنيسة

المسيحية الأولى، في القرن الرابع الميلادي، مشكلة الصراع بين تحريم الصورة أو السماح بها وتبنت التصوير، أُطلقت تسمية «أيقونة» على الصورة الدينية تعبيراً في التصوير على لوح خشبي أو التصوير الجداري والفسيفساء [٦٧]

الجذر التاريخي للأيقونة :

اعتبر المسيحيون الأوائل أن الصور شكل من أشكال الوثنية ورأوا في أي تصوير فني لله عودة إلى الوثنية، لكن هذه الحساسية الشديدة للتصوير لم تمنع من ظهور تعبيرات رمزية للروح الجديدة التي حملتها المسيحية. وكان لاحتكاك الكنيسة الناشئة بالحضارات المحلية للإمبراطورية الرومانية دورا ساهم في قبول تلك الرموز وإعطائها مفهوما مسيحيا[٦٨].

المرحلة الأولى من القرن الثاني للرابع : قد نستطيع وضع تأريخ بداية عصر الأيقونات في الكنيسة مع اطلالة القرن الثاني والذي توجد منه رسوم ونقوشات رمزية وأن حروفها الأولى باليونانية تعني (يسوع المسيح ابن الله المخلص)[٦٩]

المرحلة الثانية من القرن الرابع للقرن السادس:

ومنذ النصف الثاني من القرن الثالث اخذ المسيحيون يستعملون رموزاً تشكيلية وصوراً رمزية[٧٠].فبالإضافة الى تلك الرموز المتجذرة في الثقافة الرومانية والتي تغلغلت في الصور المسيحية الاولى؛ فإن خلق رموزٍ مسيحية مكتفية بذاتها في المفاهيم نفسها بات امراً واضحاً فكثرت هيئة "السمكة" رمزاً للسيد المسيح و "الحمل" دلالةً للفداء... و "الحمامة" رمزاً للروح القدس)[٧١].

إن الأيقونة تلعب دوراً تعليمياً وإعلامياً[٧٢] ويتحدث القديس يوحنا الدمشقي عن فاعلية الأيقونات المقدسة، فيقول: "إن لم يكن لدي كتب. فأني أذهب إلى الكنيسة... فأن الرسوم تجعلني مفتوناً كما تفعل الأرض المعشوشبة والمزهرة، فتحرّك مجد الله في روحي" [٧٣] ، وترتبط الأيقونة بالليتورجيا من ناحية النص أيضاً وهما متشابهان إلى حد بعيد[٧٤]. وفي النارثكس تصَّور مشاهد من العهد القديم (لكونه المدخل إلى العهد الجديد). وللأيقونة أيضاً مهمة ليتورجية أخرى، إذ لكل يوم أيقونة خاصة بشفيع ذلك اليوم أو المناسبة التي لها نعيّد[٧٥].

الايقونة واشكالية التحريم في المسيحية :

حرب الايقونات Iconoclasm :

توجد قواسم مشتركة بين اتباع الديانات السماوية، في ما يخص مسألة النظر الى الرسوم الدينية – مثلاً نجد صراعاً بين مؤيد ومحطم لها، لقد وصلت المعارضة الى درجة تحطيم هذا الفن الذي تظهر فيه صور الشخصيات المقدسة [٧٦].

واليهودية لم تحاول استخدام الفن في خدمة الدين، الا في عهدي داوود وسليمان، لأن اليهود في دورهم الوثني عبدوا العجل (وهو العجل آبيس المصري)، والحية والهيكل [٧٧]

ظهرت الحملة ضد الأيقونات عام ٧٢٦م – ٨٤١م والتي كانت عن عدم فهم عميق لعمل الأيقونة الإيماني والروحي في الكنيسة فأحرِقت الأيقونات وأتلِف معظمها، وردت الكنيسة من خلال المجمع المسكوني السابع ٧٨٧م: إن الأيقونة تحمل صورة شبه الأصل، وإكرامُنا ينصرف إلى الأصل، لهذا فهي موقرة ومقدسة.[٧٨] وفي الفترة ما بين (٧٢٦م– ٨٤٢م) ، وخاصة ما بين (٧٤١م – ٨٤٢م) نادى الامبراطور ليو الثالث، الذي صعد الى الحكم في سنة ٧١٧م، بتدمير الايقونات واتلافه[٧٩]

فبعد تنحية الامبراطورة (آيريني) عن السلطة، تكررت مأساة تحريم الايقونات في عهد ليون الخامس (٨١٣– ٨٢٠م) وميخائيل الثاني (٨٢٠– ٨٢٩م) وثيوفيلوس (٨٢٩– ٨٤٢م) وما أن توفي هذا الأخير وتولت زوجته الامبراطورة (ثيودورا) زمام الأمور في البلاد كوصية على ابنها القاصر ميخائيل الثالث، حتى عقد مجمع مسكوني في القسطنطينية سنة (٨٤٣) تقرر فيه وللمرة الثانية مناهضة اللا–ايقونية[٨٠]

وقد وقفت بلاد اليونان مع الاديرة تذود عن الصور ، كما أن (أوغسطين) وجد في فن القرون الوسطى ، وفقاً لاراء أفلاطون ، أن العالم رائع لانه من صنع الله ، فالله هو الجمال الابدي غير المحسوس والجمال المحسوس برأي أوغسطين هو رمز لوحدة ما وراء الطبيعة ، وهو في جوهره العميق تعبير عن الخير والحقيقة[٨١] وبعد هذه الحركة التي سميت بجماعة كاسري الايقونات والأصنام، والتي استمرت مئة وعشرين عاماً . عادت الفنون الى سابق عهدها في التصوير الكنسي، وعادت الكنيسة

تشمل الفنانين بحمايتها ورعايتها، اذ ان اثارهم الفنية ذات المضامين الدينية كانت ذات تأثير في بعث روح التدين والتقوى في نفوس المؤمنين الذين يشاهدونها[٨٢]

الايقونة البيزنطية :

تتحرر الأيقونة البيزنطية من تجربة الإنسان الأرضيّة لتتسامى بحركة تصاعديّة نحو السماء، إنها فن السهل الممتنع البسيط الصارم. إن السر الذي يكتنف الأيقونة البيزنطية هو نورانيّتها وتحررها من الزمنيّة، ففي فضاء الأيقونة نورٌ مطلق بسبب الخلفيّة الذهبيّة وتلوّن مساحاتها بألوان داكنة ثم تشكّل الرسم رويداً رويداً بالألوان الأفتح إلى أن تنتهي ببؤرة الضوء، لذا يظهر أن الأشخاص والأشياء لا تنار بمنبع ضوئي إنما هي منبع الضوء. غالباً لا يُرسَم الله الآب في الأيقونة إنما يُعبَّر عنه برمز كالشعاع أو اليد المبارِكة.[٨٣]

ومنذ القرنين الثاني والثالث اخذ المسيحيون يرسمون وينحتون صورا رمزية ومشاهد خلاصية "فن الداميس والتوابيت وساهم في تكوين فن الأيقونة الفن الهيليني القديم وزخارف المخطوطات القديمة والرسوم الجدارية التي ازدانت بها القصور والمعابد التي أمر بصنعها الملوك قبل المسيحية. [٨٤] ولما كانت المسيحية منبثقة في الأصل من اليهودية التي تحرم التصوير، فإن الأيقونة أو الصورة إنما تعود إلى تأثر المسيحية بالديانات الأخرى التي ترعرعت في وسطها، مما أدى، من الناحية الثيولوجية، إلى تبريرها فيما بعد من قبل آباء الكنيسة في قرونها الأولى من منطلق الاعتقاد المسيحي القائل بتجسد الألوهة في المسيح.[٨٥]

فن الأيقونات الروسية :

مع دخول المسيحية الى روسيا عام ٩٨٨م من بيزنطة ، دخلت مجمل القيم الجمالية والفنية والطقوس المسيحية الشرقية لتشكل ايقونغرافيا بيزنطية – سلافية هي امتداد لمنظومة العقيدة والقوانين الايقونغرافية الوسيطة : فن الجداريات : الفسيفساء– الايقونات المنمنمات وتركزت في مدينة كييف ، ثم نوفغورد وبسكوف ولاحقاً موسكو وبطرسبرغ ، ثم فلاديمير وسوزدال وغيرها[٨٦]وفن الايقونات تختلف في التفاصيل الاسلوبية بين مدينة واخرى او مدرسة واخرى لكنها في الطار الايقونغرافي البيزنطي العام[٨٧].

أضافت مدارس روسيا لفن التصوير المسيحي شفافية روحانية وتجدد في القيم الاسلوبية ، كانت هي الامتداد الابداعي للفن الايقوني المسيحي – الشرقي في الوقت الذي تراجعت فيه بيزنطي او اعتراها الانحطاط والذبول وقع سقوط الدولة البيزنطية بيد الفتح العثماني عام ١٤٥٣ لجأ العديد من المصوريين والمعماريين والرهبان البيزنطيين الى روسيا وساهموا بالتالي في احياء التراث الايقوني الروسي .

"الايقونة السريانية والرموز :

ان السريان لم يعتمدوا على قواعد ثابته او تقنية خاصة كما فعل فيما بعد الروس والبيزنطنيون ولم يفكروا في اعطاء الصورة او الأيقونة معان لاهوتية دقيقة من خلال القياسات والابعاد الهندسية التي قامت عليها الايقونة البيزنطية، ولاشك ان عدم ارتباط السريان بامبراطورية (سريانية)هو احد اهم العناصر المؤثرة في ايفاء الفن السرياني بذات الشكل في خطوطه ومتعاطفا مع انماط فنون حضارات متعاقبة . [٨٨]

وقد نشأت الاعمال الفنية المسيحية نشأة عفوية ،من خلال تعبير الفنان عن ايمانه، وكان الشعب السرياني يكرم الأيقونات ، وقد اثارت هذه الحركة شيئا من التفكير اللاهوتي ،وقادت الى تحديد هويتها والوقوف على غاية صنعها . "واغلب الظن ان الايقونات السريانية قد نشأت في بيئة شرقية مشبعة بروح هلينية ،فكنائس السريان في هذا الشرق القديم ،مدينة في بدايات تأسيسها ، لتلك الروح الهلينية المتمازجة[٨٩]

أن تأثيرات الفن السرياني واضحة في هيئة الملابس على شخوص المصورات العربية وطريقة تكييفها للحياة العربية الأسلامية وخير النماذج التي تمثل هذه الحقب ،مخطوطة رسائل أخوان الصفا ،وأصل الكتاب يعود الى القرن العاشر الميلادي وهي فترة أزدهار الحضارة العربية الأسلامية .[٩٠]

فن الأيقونات القبطية :

تعتبر الايقونات بمثابة وسيط بين المؤمن والقديس، فهي رسالة تقوم بدور تعليمي له فاعليته في حياة الكنيسة، فمن خلال لغة الالوان البسيطة توضح تعاليم الكنيسة، وهي أيضاً تصور أحداث العهد القديم والجديد، ومعظم الايقونات القديمة ترسم على الخشب ويتم تعليق الايقونات على جدران الكنيسة وتستخدم اثناء الطقوس والشعائر الدينية في البداية اقتصرت الايقونات على التعبير الرمزي (مرحلة الرمز) فكان السيد المسيح يصور وهو يحمل صليباً أو يحمل خروفا (الراعي الصالح) والروح القدس كان يصور على شكل حمامة، وكان يرمز للكنيسة بالصياد وتعتبر صورة السمكة أقدم رمز في الكنيسة القبطية.[٩١] وفي مصر أرتقى فن رسم الايقونات عند الأقباط ولا سيما النقوش البارزة على الخشب، ولعل من أبرز الأمثلة على ذلك الباب الخشبي الثمين وهو من بقايا كنيسة القديسة بربارة بمصر القديمة .[٩٢] ويوجد في متحف ميلانو بايطاليا لوحة للقديس مارمينا العجايبي ترجع الى القرن السابع، نرى ملامح هذا العمل البساطة في تعبير الوجه وحركة الذراعان البسيطة اما الأردية فقد تموجت فيها الطيات وتم التعبير عنها في واقعية محسوسة.[٩٣]

الفصل الثالث

اجراءات البحث

إجراءات البحث

أولاً : مجتمع البحث :

يتألف مجتمع البحث الحالي من (١٣٣) ايقونة وتم إحصاء هذا العدد كأطار لمجتمع البحث بعد جمع المصورات الخاصة بموضوع البحث من المصادر الاجنبية والعربية ومن مواقع شبكة الانترنت .

ثانياً: عينة البحث

تم اختيار عينة البحث وقد بلغت (٥) ايقونات من المجموع الكلي لمجتمع البحث وتمت عملية اختيار نماذج عينة البحث وفقاً للمسوغات الاتية :

١. انها تغطي الحدود الزمنية والمكانية للبحث وما يتلائم مع معطيات تحقيق الهدف.
٢. تنوع الاساليب الفنية المعتمدة في رسم الايقونات .
٣. شهدت نماذج عينة البحث تنوعاً في المضامين والافكار.
٤. استبعاد النماذج الايقونية المكررة (بطريقة الاستنساخ والنقل الحرفي) والاعتماد على الاصل .

ثالثاً : أداة البحث :

تم الإعتماد على معطيات الإطار النظري ، وما تضمنته المباحث الثلاث من طروحات معرفية وفنية وجمالية ، والإفادة منها في تحليل نماذج عينة البحث

رابعا : منهج البحث :

تم الإعتماد على المنهج الوصفي التحليلي ، في عملية التحليل وتحقيق هدف البحث .

خامسا : تحليل العينة :



إنموذج(١) اسم الإيقونة (مريم العذراء جالسة بين قديسيين) اسم الرسام (غير معروف) العائدية(دير القديسة كاترينا جبل سيناء) التاريخ(القرن ٦) النوع(بيزنطية)المادة(تمبرا على خشب)

تصّور هذه الإيقونة مريم العذراء جالسة على كرسي وتحيط برأسها هالة كبيرة ذهبية اللون محددة بخط أسود غامق ، وهي ترتدي ثوباً أخضر غامق، وتضع ولدها السيد المسيح

(ع) بهيئة طفل صغير، على حجرها في المقدمة، وتمسك به بكلتا يديها وهو يرتدي لباساً جوزياً وتحيط برأسه هالة ذهبية تحددت بخط أبيض وينظر كل من السيدة العذراء والسيد المسيح إلى الامام.

ويحيط بالسيدة العذراء من كلتا الجهتين قديسين، الأول على جهة يمين السيدة العذراء ذو لحية وشعر كثيف يرتدي لباساً أحمر، ويضع فوقه لباساً طويلاً آخر أبيض اللون مزركش بزخارف متعددة وبوحدات خطية أعتمدت التداخل الخطي واللوني، ولونت هذه التشكيلات بلون ذهبي فاتح وهو يمسك بصليب وضعه على صدره، وتحيط برأسه هالة ذهبية تحددت بخط أسود غامق، أما بالنسبة للثاني فهو يقف بجوار السيدة العذراء على جهة يسارها ويرتدي لباساً أبيضاً ويضع فوقه لباساً طويلاً لون بالأحمر وتدرجاته، وظهرت تشكيلات زخرفية متعددة عليه وهو يمسك بصليب وضعه على صدره.

إن تجسيد صورة السيدة العذراء بهذه الهيئة، تفعل من دلالة المعطى الموضوعي للصورة، وتحدث بذات الوقت رؤية جمالية نتيجة الهيمنة البصرية لها على مساحة الاشتغال الكلية للإيقونة واحتكام فاعليتها الى عمليات الارتباط القائمة بين العناصر والاسس التنظيمية، والتي تؤكد حقيقة التنظيم شبه المتماثل والذي تتوسطه صورة السيدة العذراء، فيكون الجانب الايمن شبه متماثل مع الجانب الايسر، بدلالة وجود شخصين على كل جهة، وشخصيين الى الخلف أيضاً.

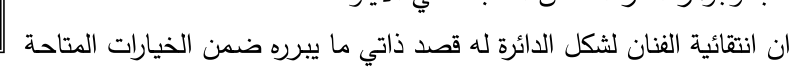
يتخذ العمل في سياقه البصري من موضوع التناظر محوراً أساسياً في البناء التشكيلي من حيث وجود الشخصيات على جانبي السيدة العذراء والتي تمثل مركز الجذب البصري الرئيسي في موضوعه التشكيلي ، فالخطوط هنا تنساب من خلال حدود الأشكال الخارجية اذ خلقت نظام متأسس على الأختزال والبساطة لتحمل بعداً جمالياً من خلال شكلانيتها المركزة على الاقواس والمنحنيات والدوائر والتي تمثل الهالات المقدسة .

ان الفنان بتقصيه اللون كان يبحث عن حقيقة داخلية تتمثل بحوار بيني، بينه وبين اللامحدود لتجسيد اللامنتهي من خلال تجاوز حدود الحس لأختراق عوالم الميتافيزيقيا فالألوان هي بدورها مختزلة ولا تتعدى الأخضر والأصفر والجوزي، ضمن تصوف مظهري لا تغويه الغاية الجمالية المادية المباشرة، ان الخط واللون يكون عملهما في بودقة تحتضن المعنى والفكرة في شمولية مضمون محور الصلاة .



إنمـوذج (٢) سـم الإيقونة(الصـعود) اسـم الرسـام(انجيـل روبـولا) العائديـة(المكتبـة اللورنسياتة، فيرنوا) التاريخ القرن (٦) النوع (ايقونة سريانية) المادة(تمبرا على خشب)

ان تكثيف حضور العناصر المشكلة للأيقونـة، خلق وجود حالـة ديناميكية من خـلال تخويـل الـذات فـي اقتنـاص المشـهد المقدس فـي لحظـة معينـة، ومـن ثـم ترجمـة الصـورة الذهنيـة الـى ألـوان وأشكال علـى سـطح الايقونـة، وكـأن العمليـة التصـويرية هـي حالة ذهول تتطور مع مراحل انجاز العمل الفني وتتألق عند تمام الترجمة الذهنية، الى فعل واقعي فـي جسد فيزيـائي، لكن الحقيقة التشكيلية لا تلبث أن تتحقق فـي مستوى تأملي يتناسب وجوهر السر المقدس المتجسد في الايقونة .



ان انتقائية الفنان لشكل الدائرة له قصد ذاتي ما يبرره ضمن الخيارات المتاحة للفنان، فالدائرة هي دلالة اللامحدود الذي ليس له بداية ولا نهاية، جوهر الكمال وعنوان السرمد الزلي، هذه اللامحدودية في نظام الشكل الهندسي بدافع قصدي من خلال اللون الذي كان صاحب القول الفصل في احياء جوهر الموضوعة وابرازها ضمن معالجة اسلوب التضاد اللوني والألهام البصري ولهذا حقق الشكل المركزي صيرورته ضمن اتحاده مع بقية نسيج الايقونة .

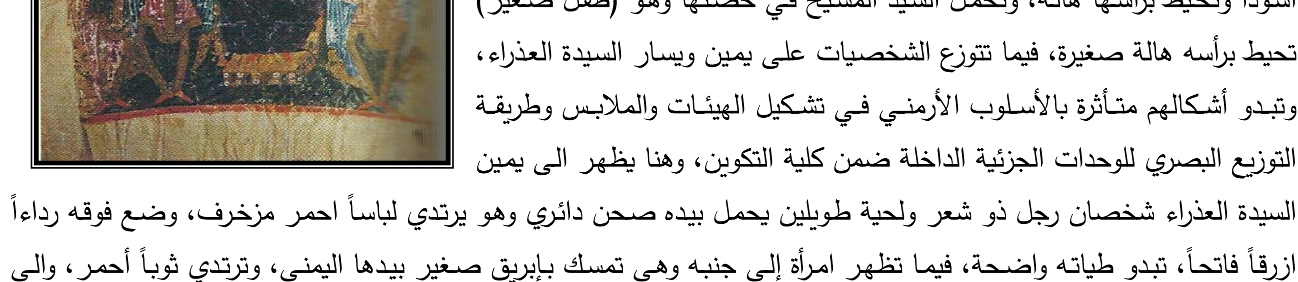
تمثل هذه الإيقونة صعود السيد المسيح إلى السماء، وهو مشهد يتسم بالسردية الواضحة، فنجد أن صورة السيد المسيح تحتل الجزء الأعلى من الايقونة وتحديداً في الوسط وهي دائرية لوّنت بالأزرق الغامق من الداخل وبالأزرق الفاتح من الخارج، يظهر فيها السيد المسيح جالساً، ومرتدياً لباساً أحمراً، وتحيط برأسه هالة ذهبية اللون، وتمتد منه أشعة ذهبية إلى محيط الشكل

الدائري الخارجي، ويرفع هذه الصورة، ملاكان طائران متناظران، الأول على يمين السيد المسيح، يرتدي لباساً أحمراً وله جناحان، وهو يحمل الصورة بكلتا يديه من جهة اليمين، أما الثاني فهو يحمل الصورة من جهة يسار السيد المسيح ويرتدي لباساً بنفسجياً.

ويظهر في أسفل صورة السيد المسيح، مجموعة من الاشخاص، تتوسطهم السيدة العذراء مرتدية لباساً أزرق غامق وتضع فوقه رداءاً أحمر اللون، تلفه على رأسها وكتفيها، ويتدلى للأسفل، وتحيط برأسها هالة ذهبية، وهي ترفع يديها وتنظر للأمام، في حين نجد أن هنالك شخصان على يمينها الأول يرتدي لباساً بنفسجياً وله لحية وشعر طويلين والثاني لباساً أزرقاً غامقاً له لحية طويلة، فيما نجد شخصين الى يسارها يرتديان لباساً أزرقاً غامقاً، لكن الأول يرتدي فوقه رداءاً بنياً غامقاً والثاني أحمرا غامقا، وإلى خلفها مباشرةً، نلاحظ شخصان يرتديان ملابس بيضاء ويرفع كل منهما يده اليسرى للأعلى بطرقة مقوسة تشير إلى صورة السيد المسيح، ويحيط برأسهما هالتان، وثمة أشخاص يقفون على الجانبين، وإلى العمق وتحديداً في كلا الجانبين يظهر تكوينان شبه متناظران يمثلان ما يشبه التكوين الصخري.

إن فعل السرد وفكرة (الصعود)، يمثلان رؤية سردية لشرح كيفية الصعود وطريقة صياغة المشهد، عبر سلسلة من المؤثرات الشكلية واللونية والحجمية، فمستوى الصورة البصرية للإيقونة يفعل من مفهوم الموضوع أو النمط البنائي للفكرة، بكل ما تحمله من معاني وإحالات شكلية ومضامينية وموضوعية.

إنموذج (٣) اسم الإيقونة(مريم العذراء وسط المجوس) اسم الرسام (غير معروف) العائدية (مكتبة اريفان – إنجيل اتسميادزين) التاريخ (القرن ٧) النوع (ارمينية) المادة(رسم جداري (فريسكو)

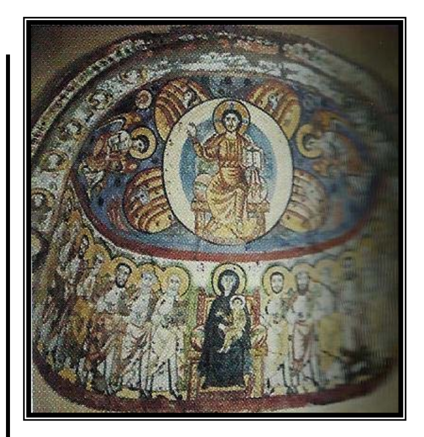


تمثل هذه الإيقونة السيدة العذراء جالسة في وسط التكوين، وقد احتلت مكانة بارزة هيمنت من خلالها على المساحة الكلية للإيقونة، وهي ترتدي ثوباً اسوداً وتحيط برأسها هالة، وتحمل السيد المسيح في حضنها وهو (طفل صغير) تحيط برأسه هالة صغيرة، فيما تتوزع الشخصيات على يمين ويسار السيدة العذراء، وتبدو أشكالهم متأثرة بالأسلوب الأرمني في تشكيل الهيئات والملابس وطريقة التوزيع البصري للوحدات الجزئية الداخلة ضمن كلية التكوين، وهنا يظهر الى يمين السيدة العذراء شخصان رجل ذو شعر ولحية طويلين يحمل بيده صحن دائري وهو يرتدي لباساً احمر مزخرف، وضع فوقه رداءاً ازرقاً فاتحاً، تبدو طياته واضحة، فيما تظهر امرأة إلى جنبه وهي تمسك بإبريق صغير بيدها اليمنى، وترتدي ثوباً أحمر، والى يساره السيدة العذراء ونلاحظ فتاة صغيرة إلى العمق، ورجل كبير ذو لحية إلى الأمام.

وفي أعلى السيدة العذراء نصف قوس دائري كبير، تمتد إليه أشرطة من الهالة المحيطة برأس السيدة العذراء، ثم يتصل هذا الشكل الدائري مع شكلين هندسيين يمثلان مثلثين الأول في أعلى اليمين والثاني في أعلى اليسار ويظهر في كل منهما شباك صغير، وهما بالحقيقة يمثلان إحالة بصرية إلى صورة الكنيسة .

يظهر اللونين الأزرق والذهبي هيمنة واضحة على بنائية التشكيل الايقوني هنا، وتبدو النزعة شبه الهندسية واضحة، من خلال ربط المشهد الصوري بالبناء المعماري الهندسي، والموضوع يمثل إحاطة المجوس بالسيدة العذراء، وفقا للدلالة المعرفية التي تؤكد حقيقة ارتباط الفكرة اليسوعية بتاريخ متعدد الأطر الجغرافية، فثمة فعل جمالي في هذه الإيقونة، يمثل ككينونة خطابية للخصائص المظهرية، وحاملة بذات الوقت لتصورات الفعل المتعاقب للأثر، ضمن تشييد طريقة البناء الفني للمشهد الايقوني وتعزيز طبيعة (المكان) كإطار معرفي يؤسس لنوع من العلاقة الذهنية مع (الحدث) .

وعلى هذا الأساس فان التشكيل الجمالي والبصري لمستوى شكل ومضمون هذه الإيقونة يترابط مع الوظيفة الذهنية وكذلك مع المتغيرات البنائية للصورة والتي تفترض هاجساً تضمينياً للفكرة (السيدة العذراء محاطة بالمجوس) ضمن نسق جديد يمثل هدماً للطروحات الناشئة من مغايرة الطابع البصري لتجسيد الأحداث في المنجز الايقوني للفن المسيحي.



إنموذج (٤)اسم الإيقونة(الصعود) اسم الرسام(غير معروف) العائدية(المتحف القبطي – مصر) التاريخ(القرن ٧) النوع (قبطية) المادة(رسم جداري فريسكو)

في هذه الإيقونة ثمة تكثيف بصري واضح لتوزيع الأشخاص وحركاتهم ضمن المحيط شبه الدائري للمكان الذي تشغله الإيقونة، ونجد أن السيد المسيح في الأعلى يجلس على كرسي رافعاً يده اليمنى، وحاملاً بيده اليسرى الكتاب المقدس، وهو يرتدي لباساً ذهبياً وتحيط برأسه هالة دائرية ذهبية اللون، والى خلف صورته نجد تكوين بيضوي أزرق محاط بشريط أبيض، وتتصل به من الأعلى والأسفل أربع تكوينات شبه دائرية صغيرة، مخططة بخطوط جوزية اللون، والى جانبي السيد المسيح، نلاحظ شخصان لهما جناحان وتحيط برأسهما هالتان، وتستند الصورة برمتها على خلفية زرقاء.

فيما نجد في أسفل هذا التكوين، تكويناً آخر يظهر السيدة العذراء مرتدية ثوباً أسود وتحيط برأسها هالة، وتضع في حضنها المسيح الطفل، وهي تجلس على كرسي، فيما يتوزع الكثير من الأشخاص المحيطين بها، على اليمين وعلى اليسار، وهم بهيئات متشابهة إلى حد ما من حيث التكوين واللباس والتفاصيل الأخرى التي تتعلق بكيفية الوقوف أو ما يتعلق بالحركات، وهؤلاء الأشخاص في حركة منظورية تمتد يساراً ويميناً إلى العمق .

ان جمع مشهدين في مشهد واحد هو تحول في سردية (الحدث) وتناغم المعطى الدلالي للأيقونة بمشهديتها المركبة هنا، وبين المحمولات الجمالية، هو إفصاح فعلي عن مدى الاقتراب من طبيعة الانفتاح نحو المحيط البصري لتجسيد خاصية المعنى المتشكل ايقونياً في هذه الأيقونة .

ومن هنا فأن الارتباط القائم بين جمالية الشكل ومحمولاته الفكرية، كان قد تجسد في صيغة التعبير عن قيمة التناسق اللوني والأنسجام الحاصل بين العلاقات المتصلة ببنية الايقونة

ولربما كانت الطاقة التجميعية للأشكال المتراصة هنا وتحديداً في المشهد الأسفل، قد أعطت إيحاءاً بضرورة استعارة الصور الجزئية ضمن نسق تركيبي– بصري، وهو تعليل لخاصية التبادل الدلالي بين الشكل والمضمون في هذه الإيقونة، وهنا لابد من أن تفصح فكرة الإيقونة عن جانب أثرائي لموضوع (الصعود)، وهو تعبير عن معطيات النسق الأشتغالي للفكرة، عبر تأكيدها هنا وفي موضوعات لإيقونات أخرى بيد أن هذا الموضوع يشكل مستوىً من الوصف، يتصل بالرؤية الدلالية للأثر البنائي، والذي يسهم في تعاقب فعل السرد الخاص بالصورة الكلية وانتقالها إلى حالة من التواشج بين التصورات المنطقية والمتخيلة .

انموذج (٥) : سم الإيقونة (رقاد السيدة العذراء ع) اسم الرسام (تيوفان اليوناني – مدرسة نوفغورد) العائدية (متحف ترتياكوف/موسكو) التاريخ (القرن ١٣) النوع (روسية) المادة (تمبرا على خشب)

تصور لنا هذه الايقونة رقاد السيدة العذراء وهي تسجى في القبر، وأمامها السيد المسيح تحف به الملائكة، والرسل محمولون على السحب وهم يشغلون الجزء الاعلى من اللوحة. وتظهر العذراء في وسط الايقونة، مستلقية على ما يشبه السرير، وعليه شرشف أحمر، والوسادة حمراء، وقد إمتد جسدها بوضع منحني مما يوحي بالرقة، وبانت على وجهها معالم الهدوء والسلام والاستقرار، وهي ترتدي ثوبا بنيا ورداء مذهبا واضعة يدها بشكل صليب.

فيما يظهر السيد المسيح منتصبا أمام السيدة العذراء، وهو يرتدي ثوبا ذهبيا يغطي جسده بأكمله حتى اليدين، وقد أحيط رأسه بهالة من النور الازلي المستند على خلفية خضراء داكنة تعلوها كتابة يونانية Icxc تعني (يسوع المسيح)، وقد حفت به الملائكة من الجانبين وهو يحمل طفلاً صغيراً ملفوفاً بالبياض معبراً عن مريم العذراء وهي تولد من جديد في السماء.

وفيما يخص يسار اللوحة، يظهر (بطرس) أمام رأس السيدة العذراء حاملاً بيده مبخرة، و(فيليبس الرسول) و(ديونيسيوس الأريوبانجي) كما يظهر (يعقوب) و(برنابا الرسول) و(مرقص الانجيلي) و(برتلماوس الرسول) و(تداوس الرسول) و(لوقا الانجيلي) تعلوهم ثلاثة نساء يظهرن في موازاة مع النسوة الثلاثة في يسار اللوحة وبوضع مماثل حيث يضعن ايديهن المغطاة بالرداء على وجوههن.وبالتالي فقد جاءت هذه الايقونة مميزة عن الايقونات الاخرى، حيث الالوان الجذابة وروح التفصيل التي ظهرت فيها، فهي غنية بعناصر السرد، ومن غير الوارد أن نجد رسماً للعذراء وهي تدفن، فهذا مشهد لم نقرأه أو نشاهده الا هنا وكل هذا لاغناء الايقونة واعطائها رونقاً مميزاً.

وينشئ من خلال هذه الايقونة نسقا دلاليا يرتبط بحالة الاستقراء الذهني للموضوع، فثمة ما يؤكد على حضور الخطاب الجمالي وفقاً لحالة التعبير التي تظهر السيد المسيح في منتصف الايقونة، والذي اعطى قيمة مركزية لإضفاء مزيد من التأمل والفاعلية الحركية للعناصر الاخرى، فطبيعة التنسيق تتناسب عموديا مع توزيع الصور الموجودة بين أعلى الايقونة وبين اسفلها، مع الاخذ بعين النظر ان حضور المثلث بدلالة التكوين الرابط بين صورة السيد المسيح عموديا وبين صورة السيدة العذراء أفقيا قد ضمن البنية التكوينية للايقونة إحالة جوهرية تمثل مركزية الايقونة وكذلك تجسد طبيعة التنظيم المتراكب عموديا وافقياً.

الفصل الرابع

أولاً: النتائج :

١. يتحقق التضمين في صور الإيقونات المنتجة وفقاً لإدراك الفكرة الدينية، من خلال تسامي الطابع الموضوعي من المحسوس إلى المدرك كما في أغلب الايقونات.
٢. يغلب على الايقونات البيزنطية التنفيذ الخطي اذ ان الاشخاص ومفردات اللوحة تحدد بحدود خارجية تحدد هويتها وتفصلها عن المفردات الاخرى والغاية تأكيد السمة الجمالية من خلال وضوح المشهد وجلائه .
٣. تهيمن صور السيد المسيح والعذراء على إختلاف أوضاعها وصياغاتها، على المساحات التصويرية للإيقونات، لتشكل محوراً رئيسياً في موضوعاتها ولتأكيد الطابع الفكري الضاغط دينيا وعقائديا في المنظور المعرفي للفكر المسيحي.
٤. ان للون الذهبي في الايقونة البيزنطية القول الفصل في جعل المنجز وكأنه يهمش الحياة اليومية الطبيعية ويسمو في عالم المثال ناشداً الفضيلة وذلك على الرغم من أهتمام الفنان ببعض تفاصيل النزعة الطبيعية .
٥. تتسم الايقونة البيزنطية بالتأكيد على الأفكار السامية، ففي فضاء الايقونة ثمة أبعاد بنائية متصلة ، بسبب الخلفية الذهبية وتلون مساحاتها وتلون مساحاتها بألوان داكنة ثم يتدرج الرسم رويدا رويداً بألوان الأفتح الى أن تنتهي ببؤرة الضوء .
٦. تتعزز وظيفة البنى الهندسية في فن الايقونة الروسية، وفقاً لمقتربات جمالية تحمل طابعا تقنيا إظهارياً، عبر تحقق صيغ التراكب البصري للأشكال تارة، وتكثيف خصوصية الوعي الافتراضي لتحليل المضامين تارة أخرى.
٧. تتحقق الوحدة الموضوعية في بنائية الصور الايقونية الروسية وفقا لعناصر الاشتغال المستمدة من ضرورات التجربة الذهنية ومعاني الحقائق والتصورات والتأثيرات ذات الصلة والمعرفة الدينية المسيحية.
٨. عملت الايقونة الروسية على تفسير الحوادث والقصص الانجيلية وفقاً لأسلوب جمالي يعتمد التداخل بين العناصر البنائية للصورة، وتحديداً من خلال الألوان والخطوط .
٩. تجمع الايقونات السريانية بين التناظر التمثيلي والأنحناءات الألتوائية لمفردات بنائها التكويني الجمالي، فالتناظر التمثيلي من أهم موضوعات الزخرفة السريانية،والتي تعتمد على مبدأ التكرار والتناوب للعناصر البنائية المتشابهة وهي سمة جمالية أمتازت بها هذه الايقونات.
١٠. يتحقق التضمين في صور الإيقونات الارمينية المنتجة وفقاً لإدراك الفكرة الدينية، من خلال تسامي الطابع الموضوعي من المحسوس إلى المدرك.

١١. تنطوي جمالية الخطاب الايقوني الأرميني على تكثيف الصيغ البنائية للصورة، علاوةً على فاعلية الإظهار الملمسي للسطح التصويري.

١٢. امتلكت الايقونات القبطية سمات جمالية، من خلال البساطة في تعبير الوجوه وحركة الأشخاص والتعامل مع مبدأ التسطيح، والأعتماد على المبدأ اللاهوتي.

ثانياً : الاستنتاجات :

١. تستعير النتاجات الإيقونية، الصور الدينية والرموز الدلالية ذات الصلة بالموروث المسيحي، وتوظّفها عبر إستدلالات بصرية تحليلية، تنسجم مع المعالجات التركيبية والبنائية للعناصر والأسس التنظيمية.

٢. تقترن نتاجات فن الإيقونة بطبيعة الإنتقال من المحسوس إلى المثال، وبما ينسجم مع تحميل بنية التكوين طاقة تعبيرية، تفسّر ضرورة التأويل للخطاب الديني، وتحديد الرؤية الاشتغالية بحس درامي واضح.

٣. تعتمد النماذج الإيقونية على معطيات فلسفية تدعم المعنى الديني المحمول فيها والذي يعطي تفسيرات لا حصر لها للخطاب العام المؤثر في وظائفية (الفكرة) أو (الحدث).

٤. إن تأكيد النزعة الفكرية الدينية في النماذج الإيقونية تمثل إنعكاساً لحتمية الطابع النسقي للصورة الإيقونية، وإستيعاباً للفعل التداولي الاجناسي المرتبط بها عبر مستوياته الشكلية والتقنية.

٥. إن المعرفة البصرية لصورة الإيقونة، تستدعي الطبيعة الرمزية التي تؤكد حالة الإحتواء الرمزي للوحدات الجزئية الداخلة في كلية العمل الفني.

ثالثا : المقترحات : إستكمالاً لمتطلبات البحث الحالي، نقترح دراسة العناوين الآتية:

١. الدلالات السوسيولوجية في فن الإيقونة.

٢. التحولات الدلالية للأنساق الشكلية في فن الإيقونة.

٣. جدلية العلاقة بين الفكرة والتصميم في فن الإيقونة (دراسة تحليلية).

قائمة المصادر

(١) ابن منظور: لسان العرب، ج١٣ المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر، القاهرة : (د.ت) صـ١٣٣ – ١٣٤ .
(٢) المنجز ، صلاح الدين : جمال المرأة عند العرب ، بيروت : ١٩٥٧ ، ص ٧ .
(٣) جميل صليباً المعجم الفلسفي ، الجزء الاول ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ص٤٠٧-٤٠٨ .
(٤) راضي حكيم : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، ط ١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ١٩٨٦ ، ص ٩٤.
(٥) بنتون، وليم: الجمالية، ت: ثامر مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٠، ص٥-٩ .
(٦) جونسن ، ر.ف: الجمالية ، ت: عبد الواحد لؤلؤة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٨، ص١٢.
(٧) ايلام، كير : سيمياء المسرح والدراما، ت: رئيف كريم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٢، ص٣٥-٣٦.
(٨) ثروت عكاشة، الفن البيزنطي ص١٦٥
(٩) منصور المخلصي، نار و روح، بغداد، ٢٠١٠، ص٣٨.
(١٠) Orthodox Life, vol. 30, no.1, 1980, P42-45
(١١) Nicholas Samra: Iconography in the Eastren Church, Op. Cit., p. 3 of 3.
(١٢) الموسوعة البريطانية، يسوع المسيح (بالإنجليزية)، ٢٧ كانون الأول ٢٠١٠.. http www.britannica.com
(١٣) مارتلي، برنارد: العذراء مريم ، ط١، شركة تايمس للطباعة والنشر، ت:البيرابونا ، بغداد : ١٩٨٥، ص٢٠- ٢١
(١٤) الخولي،إيناس علي: الفنون والعمارة في أوربا من المسيحي المبكر إلى الركوكو،ط١، وزارة الثقافة،عمان، الأردن،٢٠١٠ ، ص١٣
(١٥) دوي ، جون : الفن خبرة، ترجمة، زكريا إبراهيم، دار النهضة العربية، مصر، ١٩٦٣، ص٥٥١
(١٦) زينات بيطار: غواية الصورة،النقد والفن:تحولات القيم والأساليب والروح، ط١الثقافي العربي للنشر والتوزيع، ١٩٩٩،ص٣٠ .
(١٧) تاريخ كل العالم ، ج٣ ، موسكو ، ١٩٨٦ ، ص٨٢ .
(١٨):// www. legallery.com/ar/ie 9 slice/ noie 9. aspk
(١٩) الخولي، ايناس علي،الفنون والعمارة في أوربا،من المسيحي المبكر إلى الركوكو،وزارة الثقافة،عمان،الاردن،٢٠١٠،ص١٦
(٢٠) المخلصي،منصور،الكنيسة عبر التاريخ- سلسلة (قديسون وآباء الكنيسة)٣، مطبعة المشرق، بغداد، ١٩٩٧،ص٤٨.
(٢١) عبد الرحمن بدوي ، ربيع الفكر اليوناني، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٤٦، ص٤٥
(٢٢) غاتشف،غيورغي: الوعي والفن، ت: نوفل تيوف، سلسلة عالم المعرفة، الكويت،١٩٩٠، ص١٣٧.
(٢٣) المخلصي، منصور: نار و روح، مصدر سابق، ص١٤.
(٢٤) كوكة، قيس عيسى: الرسوم الدينية في كنائس العراق وأديرته، مصدر سابق، ص١٤
(٢٥) ايناس الخولي، مصدر سابق ،ص٢٢ .
(٢٦) رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن ، ط١، جروس برس، طرابلس، لبنان، ١٩٩٤. ص١٨٩
(٢٧) الخولي، ايناس علي، الفنون والعمارة في أوربا، من المسيحي المبكر الى الركوكو، ط١، وزارة الثقافة، عمان، الاردن، ٢٠١٠ ص٢٠-٢٢

(٢٨) الخولي ، إيناس علي، مصدر سابق، ص٢٢ .
(٢٩) ثروت عكاشة، الفن البيزنطي، موسوعة تاريخ الفن، العين تسمع والاذن ترى، ج١١، دار سعاد الصباح الكويت، ١٩٩٣، ص٥٩
(٣٠) علام، نعمت اسماعيل ، فنون الشرق الأوسط (من الغزو الاغريقي حتى الفتح الاسلامي)، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٥، ص٧٥.
(٣١)TVM Mezzanine, Early Christian Art, http : // www. Tigtail. Org / TIG / TVM / Mez / a. early %20 Christian / early – Christian. Html, p3 of 7.
(٣٢) Martin Henig, Asprom, the Lullingstone Mosaic, http: // www. Asprom. Org / articles / Lullingstone / Imosaichenig. Htm, p. 2 of 6.
(٣٣) Peny Wallace, Op. Cit, p. 5 of 6.
(٣٤) علام، نعمت اسماعيل، فنون الشرق الأوسط، دار المعارف بمصر، القاهرة ، ١٩٧٥، ص٦٤
(٣٥) المخلصي، منصور ، نار وروح، مدخل إلى تاريخ الفن المسيحي، بغداد، العراق، ٢٠١٠، ص٢٣- ٢٤
(٣٦) الخولي، إيناس علي، الفنون والعمارة في أوربا، من المسيحي المبكر إلى الركوكو، ط١، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ٢٠١٠، ص٢٨
(٣٧) Pency Wallace, Early Christian & Byzantine Art,Cyber School, Art line,1998..
(٣٨) محمد ابراهيم حسين:تاريخ الفن الاوربي، مكتبة نهضة الشرق، جامعة القاهرة، ١٩٤٨، ص٥٨- ٥٩
(٣٩) الجباخانجي، محمد صدقي، الموجز في تاريخ الفن، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠، ص١٣٥
(٤٠) محمد إبراهيم حسين، مصدر سابق، ص٥٩.
(٤١) ثروت عكاشة، الفن البيزنطي، موسوعة تاريخ الفن، ج١١، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٣، ص١٣٨.
(٤٢) مجموعة مؤلفين، محيط الفنون، ص٢٢٧
(٤٣) ثروت عكاشة، الفن البيزنطي، موسوعة تاريخ الفن، ج١١، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٣، ص٢٥٦
(٤٤) علام، نعمت اسماعيل، مصدر سابق، ص٧٤
(٤٥) ثروت عكاشه، مصدر سابق، ص٢٥٦
(٤٦) المدور ، مروان : الارمن عبر التاريخ ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، الطبعة الاولى ، ١٩٨٢ ، ص٢٧٧ .
(٤٧) منصور المخلصي، نار و روح، مصدر سابق، ص٦٠-٦١ عن
A.Khatchatrian, Les monuments funeraires des IV VII s. et leurs analogies syriennes, in befor: 1(1966) p 179-182
(٤٨) المخلصي، منصور، مصدر سابق ص٦١
(٤٩) k.gink & k. Gombos, Die Baukunst,p 84.
(٥٠) ألأب لويس قصاب والدكتور يوسف ألطوني، فن التصوير عند السريان في التاريخ الوسيط، طبع في دمشق، ص٢٣
(٥١) المخلصي منصور ،نار و روح ، مصدر سابق، ص٦٥ عن نوري بطرس، الثقافة السريانية، بين التراث والمعاصرة، اربيل عنكاوة ٢٠٠٤، والاب لويس قصاب، منمنمات المخطوطة السريانية ٥٥٩، قرة قوش ٢٠٠٨.
(٥٢) المخلصي منصور ، مصدر سابق، ص٦٥
(٥٣) ألأب لويس قصاب والدكتور يوسف ألطوني، فن التصوير عند السريان في التاريخ الوسيط، طبع في دمشق، ص٤٤
(٥٤) زغابي الزغابي: الفنون عبر العصور، ط١، الكويت، ١٩٨٩ – ١٩٩٠، ص١٣٧
(٥٥) زغابي الزغابي: مصدر سابق. ص١٣٩
(٥٦) أمل عبد الله: التذوق وتاريخ الفن، مدخل الى تذوق الفنون القبطية والاسلامية، كلية التربية الفنية – جامعة حلوان، ٢٠٠٤، ص٤
(٥٧) أمل عبد الله : التذوق وتاريخ الفن ، مصدر سابق، ص٤ - ٥
(٥٨) زغابي الزغابي: مصدر سابق، ص١٣٧
(٥٩) امل عبد الله : مصدر سابق، ص٥-٦
(٦٠) زعابي الزعابي : مصدر سابق، ص١٣٨
(٦١) امل عبد الله : التذوق وتاريخ الفن، مصدر سابق، ص٣٢
(٦٢) نزار شقرون: مصدر سابق، ص٤١-٤٢
(٦٣) كوكة، مصدر سابق ص٥٠ .
(٦٤) المخلصي منصور : مصدر سابق ص٣٧-٣٨
(٦٥) المنصوري، محمد طاهر: الحياة الدينية في بيزنطة، من الانبعاث الى القطيعة مع روما – دار امل للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٣، ص٥٠
(٦٦) نزار شقرون، المصدر سابق ، ص٤٨ .
(٦٧) L.OUSPENSKY and V. LOSSKY, Meaning of Icons (Boston 1956). P 58.
(٦٨) L.OUSPENSKY and V. LOSSKY, Meaning of Icons (Boston 1956). P 58
(٦٩) George Wells Ferguson, Signs & Symbols in Christian Art, Oxford University Press, USA, 1989.p82
(٧٠) منصور المخلصي: مصدر سابق ص٦
(٧١) محمد محسن عطية: الفن وعالم الرمز، دار المعارف، ط٢، القاهرة، ١٩٩٦، ص٦٤.
(٧٢) L.OUSPENSKY and V. LOSSKY, Meaning of Icons (Boston 1956).p 51
(٧٣) (A.CRABAR, Byzantine Painting (New York 1953).p 61
(٧٤) Caral E.whittemore, Symbols of the Church, A Bingdon press, USA, 1987.p88
(٧٥) Caral E.whittemore, Symbols of the Church, A Bingdon press, USA, 1987.69
(٧٦) الخولي، ايناس: الفنون والعمارة في أوربا من المسيحي المبكر الى الركوكو، ط١، وزارة الثقافة، عمان، الاردن٢٠١٠ ص١٦.
(٧٧) كلود عبيد، التصوير وتجلياته في التراث الاسلامي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، بيروت ٢٠٠٨ ص٢٢
(٧٨) H Princeton, Art and Eloquence in Byzantium, 1981 p. 48-51
(٧٩) منصور المخلصي ، نار وروح، مصدر سابق ص٤٧
(٨٠) احمد تيمور باشا: التصوير عند العرب، تعليق زكي محمد حسن، القاهرة، ١٩٤٢، ص١٣٠.
(٨١) م . أوفسيانيكوف : موجز تاريخ النظريات الجمالية .مصدر، سابق ، ص٧٦ .
(٨٢) عبد العزيز حميد صالح: الفنون وحركة كاسري الايقونات في العصر البيزنطي، مجلة (بين النهرين) العدد (١١٣-١١٦)، السنة ٢٩، ٢٠٠١، ص١١١ . عن: زكي محمد حسن، الفنون الايرانية في العصر الاسلامي، القاهرة، ١٩٤٤، ص٨٧.
(٨٣) Maguire, H Princeton, Art and Eloquence in Byzantium, 1981 p. 48-51.

(٨٤) The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Era, A.D. 843,(W ed.Evans,H etWixom, middle, NewYork,1997, P.3740375).
(٨٥) The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Era, A.D. 843,(W ed.Evans,H etWixom, middle, NewYork,1997, P.37).
(٨٦) زينات بيطار : غواية الصورة ، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع ، ط١ ، ١٩٩٩ ، ص٨٥-٨٦ .
(٨٧) لازريف ف .ن : موزاييك آيا صوفيا في كييف ، موسكو ، ١٩٦٤ ، ص .
(٨٨) ألأب لويس قصاب والدكتور يوسف ألطوني، فن التصوير عند السريان في التاريخ الوسيط، طبع في دمشق ص ٦٢.
(٨٩) ألأب لويس قصاب والدكتور يوسف ألطوني، فن التصوير عند السريان في التاريخ الوسيط، طبع في دمشق٦٠
(٩٠) ألأب لويس قصاب ، المصدر سابق ص٦١
(٩١) http:// maryam – church. Top – talk. Net / t36 – topic
(٩٢) http://maryam – church. Top – talk . net / t36- topic
(٩٣) أمل عبد الله: تذوق الفنون القبطية والاسلامية ، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ٢٠٠٤، ص٤٠.